

BERTA ERZSÉBET

Architektúra és trauma

Daniel Libeskind berlini *Zsidó Múzeumának* és W. G. Sebald *Austerlitz* című regényének térpoétikai párhuzamai*

„A pokol térélmény. A mennyország is.”
(Pilinszky János: *Terek*)

A trauma mint perspektíva

Kulturális közhely már lassan a trauma elbeszélhetetlenségéről, sőt, a traumáról mint a *par excellence* elbeszélhetetlenről beszélni. Az analitikus pszichológiák régtől olyan sérülésként írták le a traumát, melytől (valamilyen okkal és céllal) megvonódik a tudatosulás, ami egyet jelent azzal, hogy e tapasztalat nem tud nyelvi reprezentációt kapni, s hogy elbeszélhetetlen. A kommunikatív külsővé tétel – ami pedig nem csak terápiás, de szocializációs, a valóság szimbolikus rendjét megerősítő elbeszélés-funkció is – lehetetlennek mutatkozik itt azért is, mert a nyelvben öröklött sematizációs minták és narratív alakzatok között nem tűnnek fel olyanok, melyek elbeszélésének érvényes médiumai lehetnének. A traumatikus ilyen jellegű elképzelésének azonban komoly deficitje van. Részint, hogy fogalomtartománya túlságosan tág,¹ de főként az, hogy ez a koncepció tárgyként tételezi a traumatikusát. Pedig a trauma – a kultúratudományok, a művészetek számára legalábbis – perspektíva (is), nem csak dolog. Azaz nem olyasmi, ami a test és a lélek drasztikus felsebzése ugyan (a legteljesebb visszaélés az emberivel), de mégis történés – fix tér-idő koordinátákkal és azonosítható szereplőkkel. Az ilyen történés nyelvi tettenérése ugyanis – mint egy bűntényé – elhalasztott inkább, mintsem lehetetlen, s ettől a nyelvi tettenéréstől

* A publikáció elkészítését a TÁMOP 4.2.1./B-09/1/KONV-2010-0007 számú projekt támogatta. A projekt az Új Magyarország Fejlesztési Terven keresztül az Európai Unió támogatásával, az Európai Regionális Fejlesztési Alap és az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósult meg.

Az összehasonlítás ötletét első változatban a DE Műszaki Kar „Building Services, Mechanical and Building Industry Days” 2010-es konferenciájára dolgoztam ki, az építészeti szekció (BorderLINE Architecture) témáját követve az architektúráis narráció kérdésére fókuszálva a problémát. A tanulmány megjelent a konferencia kötetében: BERTA Erzsébet, *Traumatikus terek: Építészet és emlékezés Daniel Libeskind Zsidó Múzeumában és W. G. Sebald Austerlitz című regényében* = *16th Building Services Mechanical and Building Industry Days: International Conference 14-15 October 2010 Debrecen, Hungary*, szerk. KALMÁR Ferenc, CSOMÓS György, CSÁKI Imre, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2010, 405–413.

¹ Menyhért Anna monográfiáját olvasva Bán Zoltán András – egyébként több szempontból aggályos kritikája – is szóvá teszi az ilyen traumafogalom problematikusságát. BÁN Zoltán András, *Személyes olvasat (Menyhért Anna: Elmondani az elmondhatatlant: Trauma és irodalom)*, Holmi, 2008/10, 1375–1378. <http://www.holmi.org/2008/10/ban-zoltan-andras-szemelyes-olasat-menyhert-anna-elmondani-az-elmondhatatlant-trauma-es-irodalom> (Letöltés ideje: 2011. szeptember 26.)

még elévülése, múlttá válása, s a seb begyógyítása által akár teljes eltörlődése is remélhető. Vagyis a trauma nem olyan történés, melyről elszenvedője, ha fragmentárisan, a szegyen és a fájdalom gátjain megtört elégtelen nyelven is – sőt: világos tudatában e nyelv elégtelenségének –, de tud beszélni. Aki pedig hallgatja – a büntett alakzatában tettest és áldozatot világosan elkülönítve –, együttsszenvedőként is eljuthat az ítéletig.

Ezzel szemben a traumát nem lehet és nem is kell így tettenérni, hisz épp lokalizálhatatlan és megszüntethetetlen jelenvalóságában áll traumatikussága. S nem őt kell kódolni, hanem ő az, aki kódol – az értelem fennálló kódjaival persze összeegyeztethetetlenül. Másféle dimenzió ez, avagy *a másféle* dimenziója, ahol az ember úgy érzi, a semmihez sem hasonlítható, semmiféle összefüggés-hálózatba nem illeszthető abszolút egyediség hatókörébe került: nem egy (bűn)eset koordinátarendszerébe, hanem *az* esemény tér-időn kívüli, szereplők nélküli dimenziójába, ahol – hasadást okozva a testen éppúgy, mint az értelmén – az idegenség negatív abszolútuma ad hírt magáról,² melynek lappangó jelenvalósága aztán az észlelés rendkívüli kódjává válik.

Elbeszélhetetlensége miatt a traumára olyan eseményként gondolunk, amely nem küld jelszerű nyomot (*Spur*), de azt tapasztaljuk, hogy épp ez a „nyomtalansága” (*Spurlosigkeit*) hagy hátra olyan lenyomatot (*Fährte legen*), melyet egy másféle hermeneutika segíthet (nap)világra (*zutage fördern kann*).³ A traumának ilyen – a dekonstrukció jelöléselmélete felől elgondolt – felfogásában a traumatikus emlékezet jellegzetes legátolódása is a nyomtalanság lenyomatának számít, hisz egy paradox erő úgy teszi lehetetlenné a traumatikus esemény felidézését, hogy közben – folytonosan ismétlődő, ám olvashatatlan jelek (tudniillik a kognitív fixációk, fóbiák és/vagy „*déjà vu*”-érzetek közegeiben, a jelek káoszának mutatkozó valóság) formájában – fe-

² Abúzus és trauma pszichológiai és filozófiai elkülönítését célzó tanulmányában Bánfalvi Attila is arról értekezik, hogy akkor válik egy abúzus traumává, mikor a lét mint értelemegész – ahová a szenvedés maga is integrálódhatna – szertefoszlik. Napjaink traumakultuszát pedig azzal magyarázza, hogy ezen hiányzó értelemegész megteremtésének feladata paradox módon most a traumára ruházódik. BÁNFALVI Attila, *A trauma mint kulturális narratíva*, Debreceni Disputa, 2009/5, 10–16.

³ A traumaművészet poétikai elkülönülését és ezredvégi felvirágzását, valamint a traumáról való diszciplináris beszéd traumaelméletté (*trauma studies*) válását és önálló diskurzusként való integrálódását a kultúratudományokba a filmteoretikus Thomas Elsaesser a posztmodern tapasztalat, a posztstrukturalista szemiotika, valamint a trauma-tapasztalat átmetsződéseiből magyarázza. Számára a traumáról való beszéd akkor különült el önálló elméletként, mikor átlépte tárgyalásának diszciplináris körét (pszichiátria, jog, politika) és felfedezte érintkezését olyan kultúratudományi diskurzusokkal, mint a kulturális emlékezéselmélet vagy a narratívaelmélet, módszertanába pedig beleoltotta a dekonstrukció *différance*-koncepcióját. Szerinte a – kollektív trauma egyedülálló eseteként elbeszélt – holokausz reprezentációja is azokkal a művekkel léphette át a holokausz-ipar giccs- és lektülműfaját, melyek reflektáltak ezekre a posztmodern nyelv- és valóságelméletekre. A posztmodern állapot és a traumatapasztalat ilyen szoros egymásra vonatkozásának értelmében fogja fel Elsaesser gyász munkaként a posztmodern diskurzust. THOMAS ELSAESSER, *Trauma: Postmodernism as Mourning Work*, Screen, 2001/2, 193–201. Németül: Uő, *Traumatheorie in den Geisteswissenschaften, oder: die Postmoderne als Trauerarbeit*. <http://www.b-books.de/biopolitik/te-trauma.htm> (Letöltés ideje: 2011. szeptember 26.) Az idézetet a német verzióból fordítottam. (B. E.)

lejthetetlenül jelenvalónak is mutatja azt.⁴ Vagyis a trauma performativitása egy sajátos, az értelem kulturálisan hagyományozott kódjai által értelmezhetetlen jeltermelésként is megnyilatkozik, ami a világot a kísérteties terepévé, pontosabban „otthon-talan otthonná” (*Unheimliche Heimat*)⁵ változtatja. A trauma, mely egyszerre felidézhetetlen és felejthetetlen – sőt: épp felidézhetetlenségében felejthetetlen – esemény, ugyanakkor az idő „kizökkenésének” tapasztalata is, vagyis az emlékezés és felejtés dialektikájában teremtdő időfolyamat felszakadása, s ez abban a semmihez sem hasonlítható érzetben ölt testet, mintha a múlt helyén üresség tátongna, mely – mivel a megértés nyelvi munkájával hozzáférhetetlen, s így integrálhatatlan – teljes megszál-lás alatt tartja a szubjektumot. Amíg egy történés a reflexió eredményeként esemény-szerűségét veszítve múltként tárgyasulhat, addig a traumaesemény – valamiféle negatív tartamként (*durée*) – megszüntethetetlenül ott lappang a tagolt idő háttérében. A traumatizált egyén az emlékezés olthatatlan kényszere alatt áll, ami azonban azt jelenti voltaképp, hogy őt kísérti az emlék. Vagyis a trauma úgy tokosodik be a pszichében, mint néma esemény, de hatalmas erő. Az idegenség erőcentrumaként, ahonnan aztán – sajátos, negatív performatívumként – meghatározódik a traumatizált szubjektum teljes szerkezete is. Perspektívájában a nyelvi reprezentáció és narratív mediatizáció mellett az érzékelés, az identitás, az idő és az emlékezés kulturális sémákkal kialakított és fenntartott alakzatai egyszerre és egymást áthatva válnak problematikussá,⁶ úgy, hogy az általuk alkotott világ mint értelemegész szétesik. Ennek hatása az intellektus sokkoltsága, ami a testi és lelki szenvedés forrását is mintegy megfagyasztja. Az a szubjektum, akit az értelem szétesése traumatizál, ezért nem sír és nem beszél: megnémul.

A trauma (bűntettként azonosítható) esetszerűsége és egzisztenciálbölcseleti eseményszerűsége között persze áttetsző és átjárható a határ. A kriminálpszichológiából is ismert, hogy a bűntett sokszor traumatikus hatású, sőt, a traumatizáltság a bűntett tünete lehet. Ekként a bűntett a trauma határa és lehetősége. Ám a trauma ta-

⁴ Vö. Aleida ASSMANN, *Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München, C. H. Beck Verlag, 2006, 94.

⁵ Az *Unheimliche Heimat* W. G. Sebald osztrák irodalmi esszéinek címe, felfedi azonban nemcsak a szerző (és persze, az osztrák irodalom) feszültségteljes hazafogalmát, hanem körülhatárolja vele az *Austerlitz*-regény főhősének traumatikus térérzékelését is. A *kísérteties* Freudtól örökölt pszichoanalitikus fogalmára Sebaldnál ráíródik a szó szerkezetében megőrzött eredeti jelentés – *Un-Heim-lich*, az otthonosságtól megfosztott –, amivel a fogalom épp a traumatikus tartalmainak hordozására válik alkalmassá. Felhívja erre a figyelmet Dunajcsik Mátyás és Nemes Z. Márió Sebald-tanulmánya is. E kettős jelentésrétegű kísérteties fogalmának jegyében tanulmányuk meggyőzően kapcsolja össze a modern nagyváros és a traumatikus érzékelés diskurzusait. DUNAJCSIK Mátyás, NEMES Z. Márió, *Sebaldiana: Megjegyzések a kísérteties urbanitásról* W. G. Sebald műveiben, 1–2., Műút, 2010020, 78–86; 2010021, 62–67. <http://www.muut.hu/korabbilapszamok/020/seb.html>; <http://www.muut.hu/korabbilapszamok/021/sebaldia.html> (Letöltés ideje: 2011. szeptember 26.)

⁶ A trauma ebben az értelemben – a különböző tünetek kölcsönviszonyaként – szindróma, s relevanciája a művészetekben is alighanem ilyen szindrómaszerű együttesükben van.

pasztalattá válhat büntett, azaz traumatizáló eset nélkül is, ami egyfelől arra utal, hogy a traumatikus már értelmező sémává vált – akként fixálódott –, másfelől azt is jelzi, hogy a trauma nemcsak egy tettetstől, hanem a világ mint értelemegész összszavarodásából is eredeztethető. Ezt a traumatikusát pedig nem lehet „feldolgozni”, terápiásan eliminálni. A pszichológia, a jog vagy a politika restaurációs eljárásai – a tettes és az áldozat azonosítása, a büntetés és a terápia gyakorlata –, ahol egy normális (és normatív) valóságalkozat helyreállítása a cél, a traumatikus eset vonatkozásában hatékony csak. Éppen, mivel a trauma – mint (bűn)eset – tárgyasítható. De, ha az egzisztenciálisan legfontosabb értelemalkozat, a világ kerül a traumatikus horizontjába, az terápiás technikákkal nem uralható, ennek az eseménynek sajátos performativitása narratíván nem elbeszélhető? Azaz: nem narratíván beszélhető el, hanem a saját kódrendszerében, „a traumatikus nyelvében”, amely – leginkább ezt mondhatjuk róla – a művészetek kódrendszerével analóg.⁷

A művészet – úgy tűnik föl – inherens lényegét tekintve rokon a traumatikussal, hisz nemcsak hírt ad az értelem határtapasztalatáról, hanem maga is betölti a határtapasztalat funkcióját.⁸ De ez a határ a művészi szöveg esztétikai tartományában lelhető fel. Feltűnik már a fenséges esztétikájában, de a szöveg dekonstruktív retorikájában, a halasztódó értelem tettenérhetetlenségében is, főként pedig abban, ahogy mindig elbizonytalanít, s ezzel kijelöl egy horizontot, ahonnan a folytonos újraértés feladataként rajzolódik ki a világ. Ez egyszersmind az egyedül lehetséges etikai horizont is. A művészet nem fogadhatja magába terápiás és/vagy ideológus céllal a traumát (saját határain kívül kerül, amint így cselekszik), de traumatikus kódja révén áttemelheti azt egy magasabbrendű megváltatlanságba.

A traumaelmélet ilyenféle belátásai kitüntetett szerephez jutottak a holokausztdiskurzusban. Pontosabban: ennek, az ezredforduló táján kibontakozó traumaelméleti diskurzusnak legfőbb mozgatója, majd paradigmatis jelensége is a holokausztt lett. Ez a hatás ugyanakkor visszafelé is érvényesült: ami azt jelenti, hogy a traumatikus traumaelméleti újraértése jelentősen járult hozzá a holokausztról szóló beszéd ezredvégi megújulásához, amely éppenséggel abban állt, hogy a holokausztt főként emlékezeti diskurzusként artikulálódott immár. Az ezredforduló felé közeledve a holokauszttúlélők megfoghatkozása a generációs emlékezet fokozatos eltűnését hozta magával, s a beszédközösséget is jelentő élő emlékezet szertefoszlásával a szenvedés autentikus

⁷ Bán Zoltán András Menyhért-kritikája is felveti a trauma és a művészet lényegszerű összetartozásának lehetőségét, igaz, az „összetartozást” etiológiai gondolatalkozatba foglalva: „[...] erős a kísértés, hogy a traumát általában is az irodalom (a művészet?) általános alapjaként érzékeljük, olyasvalaminek, amely mintegy szükséges feltétele, küszöbe úgyszólván a művészet létrejöttének, és ennek csak egy speciális esete lehet talán a XX. századi (trauma)irodalom.” BÀN, *i. m.*, 1376.

⁸ A modern művészet önértelmezésként is megfogalmazza ezt a traumastátuszt. Rilke első *Duinói Elégia*-jának bölcelete szerint a szépség (*das Schöne*) az a határzóna, ahol a *das Schreckliche* (Nemes Nagy Ágnes fordításában „az iszonyú”) – még elviselhetően – jelenik meg a létezés horizontján.

közvetíthetősége, voltaképp annak kulturális emlékezetté formálása vált meghatározó dilemmává. Vagyis az, hogyan tehető identitásképző emlékezeti tartalommal a közösség múltja azok számára, akiknek már nincsen közvetlen tapasztalatuk róla. Érvényes közvetítőnek és reprezentációs médiumnak paradox – ám a fentiek értelmében nagyon is érthető – módon a trauma mutatkozott. A holokauszt áldozattörténeti elbeszélése – nem csak esztétikailag, de most már referenciálisan is kiürülve – egyre inkább a triviális műfajaihoz sodródott. A művészet lényegi traumatikus bázisán, s a modernség alapvető kulturális tapasztalait – a metafizikai konstrukciók nyelv- és szubjektumproblémáival összefüggő érvényvesztését – integrálva megjelent viszont egy másféle reprezentációja is, melyet talán traumapoétikainak lehetne nevezni.

Ennek a traumapoétikai holokauszt-reprezentációnak a centruma – összefüggésben nyilvánvalóan a társadalmi nyilvánosság fórumain folytatott ugyancsak intenzív kollektív emlékezeti munkával – Németország volt. Főként az építészet és a múzeum médiuma és intézményei játszották ebben a vezető szerepet. A műemléki restauráció (például a berlini Gedächtniskirche, a drezdai Frauenkirche⁹), a terror topográfiájának képzőművészeti, múzeumi kirajzolása a városi köztereken (a tettes-emlékhelyek Berlinben, Horst Hoheisel Auschwitz-installációja a Brandenburgi Kapun¹⁰), az újfajta emlékműállítás (például Peter Eisenman berlini *holokauszt emlékműve*¹¹, Hoheisel „negatív emlékhelye”, a kasseli Aschrott kút¹²) és múzeumépítés (Daniel Libeskind berlini Zsidó Múzeuma¹³) mind olyan gyakorlatot mutat, mely egyszerre reprezentálta az új német emlékezeti diskurzust valamint a posztmodern műemlék-felújítás, a posztmodern múzeum s a későmodern és dekonstruktivista építészet elveit. Jelentősen alakították ezt a történelmi emlékezeti diskurzust olyan szépirodalmi és esszésszövegek is – W. G. Sebald *Luftkrieg und Literatur* (1997), W. G. Sebald *Austerlitz* (2001, magyarul 2007), Günter Grass *Im Krebsgang* (2002, magyarul *Ráklépésben* 2003) –, melyek egyfelől elmozdították az áldozat lokalizált helyét, másfelől összekapcsolták

⁹ A romként megőrzött és az új emlékezetpolitika-koncepciók és posztmodern műemléki elvek jegyében újjáépített drezdai Frauenkirche: <http://static.panoramio.com/photos/original/2739285.jpg>
<http://photomakers.org/wp-content/gallery/frauenkirche/frauenkirche-dresden-photomakers.jpg> (Letöltés ideje: 2011. szeptember 26.)

¹⁰ Heinle WISCHER, Heinz W. HALLMANN, *Topographie des Terrors*, Berlin, 2006. http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/45/Topographie_des_terrors_bild_1.JPG. Horst Hoheisel diainstallációja a nemzetiszocializmus áldozatainak emléknapiján, 1997. január 27-én a Brandenburgi Kapura vetített *Arbeit macht frei* felirat volt. http://www.demokratiezentrum.org/uploads/pics/Abb5_Hoheisel.jpg (Letöltés ideje: 2011. szeptember 26.)

¹¹ Peter EISENMAN, *Holocaust-Mahnmal: Denkmal für die ermordeten Juden Europas*, Berlin, 2005. <http://static.panoramio.com/photos/original/11219527.jpg> (Letöltés ideje: 2011. szeptember 26.)

¹² Horst Hoheisel, *Negativ Memorial*, Kassel, 1986–1987. <http://www2.facinghistory.org/campus/memorials.nsf/ash4.jpg>; http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8f/Kassel_Aschrottbrunnen.jpg

¹³ Daniel LIBESKIND, *Zsidó Múzeum Berlin*, 1999–2001. <http://www.jmberlin.de/main/DE/04-Rund-ums-Museum/01-Architektur/01-libeskind-Bau.php>; <http://sarahlouiseyarwood.wordpress.com/2011/03/13/the-jewish-museum-berlin/> (Letöltés ideje: 2011. szeptember 26.)

azt a kortárs kultúratudományi emlékezéselméletekkel (éppenséggel a traumatikus emlékezés formáival) és a posztmodern narráció technikáival.

Tanulmányom ezen a horizonton – a traumaelmélet és a holokauszt-diskurzus történeti perspektívájában – kapcsolja össze az értelmezés terében W. G. Sebald *Austerlitz*-ét és Daniel Libeskind *Zsidó Múzeumát*, a keletkezési éveiket tekintve is párhuzamos regényt és építményt. Nem egymásra hatásuk történeti dokumentumait fogja azonban felderíteni,¹⁴ hanem azt az építészeti térfelfogást kívánja feltárni, amely a két eltérő médiumú alkotásban közös, s melyet előzetesen így summáznék: csak az időbeli elbeszélhető, a traumának mint extratemporális időnek csak a tér, az architektúra lehet a médiuma. A trauma tehát nem a nyelvbe, még csak nem is a testbe, hanem a térbe írt emlékezet.

A nem-látható és a láthatatlan
(Daniel Libeskind: Zsidó Múzeum Berlin)

A lengyel-zsidó származású amerikai Daniel Libeskind a világ egyik első sztárepítésze, akinek építészeti rangját és hírnevét németországi (főként berlini) városrendezési tervei és épületei alapozták meg, első rendben is a Berlin Múzeum (Berlin Museum) zsidó anyagának kiállítási teréről tervezett Zsidó Múzeuma (Jüdisches Museum). Az 1999–2001-re a Berlin Múzeum bővítéseként megépült ház nemcsak a dekonstruktivista építészet etalonjaként, hanem az ezredvégi építészet emblémájaként is a legtöbbször idézett, fotózott és értelmezett alkotás napjaink építészetelméletében és -történetében. Pályázati előtörténetét, tervkoncepcióját, építéstörténetének fordulatait, intézményi és építészeti átalakításait számos kritikai, történeti és teoretikus szakmunka bemutatta.¹⁵ Az építészeti írást az építészet részének tekintő Libeskind maga is igen sok szöveget (lírai vázla-

¹⁴ Az a sejtésem, hogy Libeskind épülete és Sebald regénye között genetikai kapcsolat is van. Történelmi emlékezetpolitikai vonatkozásai miatt a *Zsidó Múzeum* az 1990-es években egy teljes évtizedig állt politikai, esztétikai viták kereszttüzében a németországi médiában. Nehezen elképzelhető, hogy a németiség történelmi emlékezetével a politikai esszé műfajában (*Luftkrieg und Literatur*, 1999.) is foglalkozó Sebald ne tudott volna erről. Másfelől ismert, hogy Daniel Libeskind komoly irodalomolvasó, aki minden szimbolikus épületének tervezése előtt, mintegy környezeti előtanulmányként, irodalmi szövegeket olvas. A Zsidó Múzeumhoz Walter Benjamin *Egyirányú utcáját* (*Einbahnstrasse*) szemléleti és kompozicionális „segéd-szerkezetként” is bevetette. W. G. Sebald gazdag intertextualitású *Austerlitz*-ének ugyancsak kitüntetetten fontos hipertextusai Benjamin Berlin-szövegei (*Kindheit in Berlin...*; *Einbahnstrasse*). Mindezzel együtt: egymásra reflektáló szöveghelyet nem találtam még írásaikban. Izgalmasabb talán, hogy a Sebald-regény építészeti diskurzusát épp a dekonstruktivista építészet, főként Libeskind memoriális házai (ide tartozik a *Koppenhágai Zsidó Múzeum* is) felől nem értelmezte még a Sebald-kutatás.

¹⁵ A hatalmas anyag kínálatában válogatva Katrin PIEPER (*Die Musealisierung des Holocaust: Das Jüdische Museum Berlin und das U. S. Holocaust Memorial Museum in Washington D. C.*, Köln, Böhlau Verlag, 2006) kötete tűnik a legátfogóbbnak, építéstörténeti vonatkozásait, emlékezetpolitikai aspektusait tekintve a legszakszerűbbnek.

tot, értelmező esszét, emlékező feljegyzést) közreadott a házról, a Múzeum eszmei koncepcióját megfogalmazó *Between the Lines*-t (Vonalak között) több nyelvre lefordították, s az építész számos interjúban beszélt is róla. A múzeumként, egyszersmind múzeumba helyezett emlékműként¹⁶ működő építményt ma turistalátványossággént kínálja Berlin városmarketingje – s e turisztikai „funkcióbővítés” céljából a ház jó néhány építészeti átalakítást is elszenvedett már.¹⁷ Ám az 1990-es években megújult német történelmi emlékezetpolitika továbbra is reprezentáns intézményének tekinti, hisz egyik első megvalósult alkotása volt azon művészeti kezdeményezéseknek, melyek az emlékeztetés céljával újra kirajzolták Berlin terében a terror egykori topográfiáját.¹⁸ A Libeskind-ház azonban – s ez vitathatatlan építőművészeti értékének megalapozója – sajátosan teljesíti ezt a memoriális munkát.

A Hannoveri Egyetemen 1989-ben tartott előadásában Libeskind így vázolta fel az épület „szellemi térszerkezetét”: „az épületbővítés embléma, mely a nem-láthatót mint ürességet (*void*), mint láthatatlant mutatja meg. Alapgondolata egészen egyszerű: a múzeumnak az üres teret kell körülépítenie, ennek az ürességnek kell végighúzódnia az egész építményen, ezt kell a látogatónak megélnie. Berlinben kevés fizikai nyoma maradt a zsidóságnak [...]. Ezért gondoltam azt, hogy ezt az ürességet, mely Berlin kortársi kultúrájának mélyrétegén rejtőzik, láthatóvá, hozzáférhetővé kell tenni.”¹⁹ Tehát Libeskind bölcséleti intenciója szerint az épületet történelmi allegóriaként kell értelmeznünk. Az immár nem-látható múlt építészeti elbeszélésének gondolata ráadásul nemcsak alapeszmeként – a ház ún. „metafizikájaként” – fogalmazódott meg az építész „irodalmi” tervkoncepciójában, hanem az épület szerkezetét, alaprajzi struktúráját, ornamentikáját és installációit is allegorikusan magyarázó részletek-

¹⁶ A múzeumba helyezett emlékmű formai, térszerkezeti, térhasználati programja egészen egyedi Libeskind építészeti koncepciójában. Ezzel együtt sok támadás érte az építést a két funkció keverése miatt; magam is úgy emlékszem, hogy a kulturális emlékeztetésnek ez a két különböző intézménye dekonstruktívan egymás ellen dolgozik.

¹⁷ A háznak az is különlegessége, hogy voltaképp már az átadás előtt átépítették. A múzeumi menedzsment ugyanis összeegyeztethetetlennek tartotta Libeskind *void*-koncepcióját azzal, hogy a múzeum mint kulturális termék forgalmazható legyen. A láthatóságra építő, kiállításelvű narratív múzeum piaci gyakorlata között össze az építész performatív térkoncepciójával, aki nem tárgyakat akart kiállítani a látogató számára, hanem őt magát akarta beállítani az üres térbe, pontosabban: az ürességbe. 2000 decemberében (amikor a házban jártam) már vitrinként, üveglappal fedték le a falba hasított mélyedéseket, s néhány kiállított tárgy, fali felirat is „megzavarta” a *void* által vezetett meditációs utat. A mai Zsidó Múzeum – a múzeumshop céljára épített üvegfoltyosó, a kiállítás-design és az intézmény médiareprezentációja által – még jobban eltávolodott Libeskind eredeti, tisztán a tér performatív potenciáljára hagyatkozó múzeumkoncepciójától. E médiareprezentációt látva, ha ma járnék a házban, talán már eszembe sem jutna megírni ezt a tanulmányt.

¹⁸ Lásd erről: Britta GUSKI, Ingo SCHAUERMANN, *Topographie des Terrors: Der Neubau Peter Zumthors auf dem Prinz-Albrecht-Gelände in Berlin = Architektur und Erinnerung*, hrsg. Wolfram MARTINI, Göttingen, Vandenhoeck&Ruprecht Verlag, 2000, 205–230.

¹⁹ Daniel LIBESKIND, *Between the Lines: Nach einem Vortrag an der Universität Hannover vom 5. 12. 1989. = Daniel Libeskind: Erweiterung des Berlin Museums mit Abteilung Jüdisches Museum, Berlin*, hrsg. Kristin FEIREISS, Berlin, Jüdisches Museum, 1992, 61. (A Libeskind-idézeteket saját fordításomban közlöm.)

kel bővült. A ház topográfiájának vonatkozásában azt a nem-látható vonalhálót jelenti ez, mely Berlin zsidó művészeinek egykori, többnyire már csak emléktáblákon, írásos feljegyzéseken megőrzött lakóházait köti össze. A Heine, E. T. A. Hoffmann, Kleist, Benjamin, Mies van der Rohe, Schönberg, Celan és mások lakhelyét összekötő vonal adja a határát annak az imaginárius térségnek, mely a ház földrajzi és építészeti területe alatt, mint elburkolt, elfe(le)dett territórium húzódik. A Berlin zsidó kulturális mélyrétegét jelképező elképzelt vonalháló a ház eszmei *Abgrund*-ja, úgy is, mint az épület fennállását garantáló alapárok, és úgy is, mint egy azt aláásó szakadék.²⁰ A látható német Berlin alatt egy nem-látható zsidó Berlin: az imaginárius térben ez alkotja az építmény vertikális szerkezetét. A fizikai térben ennek felel meg a régi Berlin Múzeum barokk tömbjéhez²¹ horizontálisan csatlakoztatott „Zsidó Gyűjtemény” szabálytalan kubusos tömege, melyet az építész – allegorikusan – egy szétrobbantott Dávid-csillag alaprajzi formájára rendezett.²²

Libeskind (aki zenei tanulmányokat is folytatott) a németiség és a német zsidóság történelmi múltját az elnémult és az elnémított hang metaforájával is megjelenítette, s programja olyan tapasztalatok architektúráis reprezentációjára vállalkozott, melyek az érvényes nyelv hiányaként öltenek testet. Önéletrajzi esszéjében²³ egyenesen arról beszélt, hogy a Zsidó Múzeumot Schönberg *Mózes és Áron* című operájának harmadik, hiányzó felvonásaként képzele el. A ház az opera zárlatához kapcsolódik, a zenei frázist artikulálatlan kiáltásba kifuttató végszóhoz, s Mózes felajdulását („Oh Wort, du Wort, das mir fehlt!” – Ő szó, te szó, ki hiányzol nekem!) kívánja az építészeti artikuláció eszközeivel „megszólaltatni”: éppenséggel a *void* némaságával, ahol a hang távolléte van jelen. Ennek a gondolatnak az inverze Menashe Kadishman *Shahelet* (Lehullt levél) című installációja az épület „Memory Void” nevet viselő terében.²⁴ A „Memory Void” az egyetlen üres tér, ahová be lehet, sőt be is kell lépni, és rá is kell lépni azokra az emberi arcot formázó fémlapokra, melyeket a művész installációként szétszórta a járófelületen.²⁵ Libeskind kommentárja ezúttal is az allegorikus

²⁰ Heidegger az *Abgrund* kettős jelentésével – alapárok és szakadék – világította meg a metafizikai rendszerek csalfaságát (*das Hintergründige*). (Martin HEIDEGGER, *Der Satz vom Grund*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann GmbH., 1997.) Az alapnak ez az aporetikus természete a dekonstrukció filozófiájának egyik premisszája és meghatározó építészeti metaforája lett. A dekonstruktivista építészek (főként Peter Eisenman és Libeskind) is áthonosították elméleti írásaikban.

²¹ Gerlach Philipp 1734-es építménye, mely többször megrongálódott ugyan az idők során, de barokk homlokzatát mindig renoválták.

²² A Dávidcsillag-alaprajz: <http://www.wayfaring.info/wp-content/uploads/2007/05/the-jewish-museum-berlin.jpg> (Letöltés ideje: 2011. szeptember 26.)

²³ Daniel LIBESKIND, *Breaking Ground: Entwürfe meines Lebens*, Köln, 2004, Kiepenhauer&Witsch Verlag, 110.

²⁴ http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/22/Void%2C_the_Jewish_Museum%2C_Berlin_P7160061.JPG (Letöltés ideje: 2011. szeptember 26.)

²⁵ A Memory Void: <http://lh5.ggpht.com/-7XOheCYCNOc/TCfWxbVsVNI/AAAAAAAAAAek/SXsXbmPBe9g/P5190639.JPG>; <http://bettysbeat.files.wordpress.com/2011/06/imag03761.jpg>; <http://>

értelem rituális létrehozására invitálja a ház látogatóját, mondván: a lépés keltette fémes zaj az elnémított áldozatok újra-megszólaltatását jelenti, amit az utódoknak kell megcselekedniük, időről időre a performáció jelenében.

Hasonló allegória a Nevek (The Names), a holokauszt-áldozatok narratíván közvetíthetetlen történetének megjelenítése az ótestamentumi genealógia megfordításával. A bibliai nemzetség név- és nemzéssorral jelzett „sokasodásának és szaporodásának” negatívjaként itt – a padlóburkolaton mindenfelé szétszórta – nevekből és halál dátumokból formált végtelen betű- és számsor a nemzetség pusztulását jelzi.²⁶ Allegorikusan vonatkoztatja Libeskind a ház térrendszerét is a zsidóság történelmére. Ezt a térrendszert három egymást keresztező ferde szárny adja, melyek az építőművész értelmezésében a német zsidók történelmi útjai. Az első a Folytonosság szárnya, egy imaginárius vonal – ahogy Libeskind nevezi, a „kapcsolatok útja” –, mely „átvezet a sérelmeken és megsegélyező bűntetteken, hogy megőrizze azt az alapkövetést, amelyet úgy hívunk: Berlin”.²⁷ A fizikai térben ez a szárny torkollik abba a ferdén fölfelé vezető lépcsőbe, mely az állandó kiállítás termeibe vezet, ahol a látogató – a hagyományos, narratív múzeumkoncepció jegyében – tárgyi dokumentumok szekvenciális sorából alkothatja meg a német zsidóság kétezres éves történetét.²⁸ Intencionált tárgyválogatás és sorozatalkotás ez természetesen, mely mártírtörténetként beszél el a zsidóság történelméről, amit az is erősít, hogy a történelmi időfolyamot jelképező dokumentatív tárgysor végpontjára egy életfát állítottak, ahová a látogató felakaszthatja azt a kis levelet, melyre vágyait és kívánságait jegyezte.

A ház második szárnya a Száműzetés kertje (The Garden of Exile), ahová egy folytonosan szűkülő emelkedőn át lehet kijutni, noha a kert mélyebben fekszik, mint az első épületszárny (vagyis a tér érzéki tapasztalata és annak fizikai paraméterei ellentmondanak egymásnak). A kert terében hétszer hét 6 méter magas betonsztélé áll, egyenként is megdőlvén egy ferde alapon egymás mellett. A betonsztéléket jeruzsálemi földdel töltötték meg, és olajcserjét, a zsidóság reményt szimbolizáló növényét ültették bele.²⁹ A Száműzetés kertje mégis félrevezető kijárat, és önmagában is ellentmondás: a dekonstruktív elbizonytalanítás építészeti gesztusai összefutnak a térérzetet, a betontömbökbe ültetve sínylődnek csak a cserjék. A Kert, mint a haza föld-

cherilucas.files.wordpress.com/2011/03/walking-in-the-memory-void-jewish-museum-berlin.jpg (Letöltés ideje: 2011. szeptember 26.)

²⁶ A Nevek című installáció: http://farm4.static.flickr.com/3615/3432016790_63f7dfe1a7_o.jpg (Letöltés ideje: 2011. szeptember 26.)

²⁷ LIBESKIND, *i. m.*, 58.

²⁸ A kiállítási tér: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c8/Exhibit-view-Jewish-Museum-Berlin.JPG>; http://www.memorialmuseums.org/img/cache/e730b0ef87cd2c1ecb7dacd492d04059_w900_h600.jpg (Letöltés ideje: 2011. szeptember 26.)

²⁹ A Száműzetés kertje: <http://samgrubersjewishartmonuments.blogspot.com/2010/05/germany-berlin-jewish-museum-to-keep.html>; http://rpmedia.ask.com/ts?u=/wikipedia/commons/thumb/4/49/Garten_des_Exils_im_J%C3%BCdischen_Museum.jpg/90px-Garten_des_Exils_im_J%C3%BCdischen_Museum.jpg (Letöltés ideje: 2011. szeptember 26.)

jéről (*ex solo*) kizártak fogságának helye (*exilium*)³⁰ „a történelem hajótörését jeleníti meg” – mondja Libeskind.³¹ A harmadik szárny, a holokauszt útja térszerkezetileg is zsákutca, mely a holokauszt-toronyba (Holocaust Tower) torkollik: egy vertikálisan mértéktelenül megnyújtott ferde kubus sötét, üres, csupán hasítóképes felülvilágítón át fényhez juttatott szűk ürege³² zárja le (és el) az utat – s belőle úgy lehet csak kijutni, ha az ember visszafordul.

Mindezt olvasva azt gondolhatjuk, Libeskind múzeuma szép és patetikus allegóriákkal megteremtett emlékhely, melynek dekonstruktivista épületformái lehetnek ugyan provokatívak, de ideológiája a legkevésbé sem dekonstruálja a kulturális emlékeztetéspolitika konvencióit. Térhatása is lehet ugyan sokkoló, de az még nem a traumatikus.³³ Azonban mindez – a felidézett látogatói emlékeim, valamint a szerző kommentárjai – a Libeskind-ház narratív aspektusa csupán. A Múzeum virtuális vonalhálói, melyek a zsidóság és a város történelmének távoli időrétegeibe nyúlnak, történetek voltaképp, melyeket történelmi, művészettörténeti, teológiai tudás birtokában, az elbeszélő hagyományok jegyében, ideologikus intenciókkal alkotott meg az építőművész, s többnyire a nyelv médiumában, voltaképp az építészeti forma nyelvi kommentárjaként közvetített.

Az építmény azonban nem merül ki a konceptusban. Sőt: e nyelvileg artikulált, sokszor rövidre záró allegorézissel megalkotott narratíva ellenére működik igazán architektúraként (mint „emlékeztetgép”³⁴) memoriálisan is hatékonyan. Épp a *void* üres és

³⁰ Libeskind építészeti megformálásban a Száműzetés Kertje mint „*ex solo*-hely” nem áll távol Sebald *Unheimliche Heimat* fogalmától (vö. 6. jegyzet).

³¹ LIBESKIND, *i. m.*, 58.

³² A holokauszt-torony: http://3.bp.blogspot.com/_A4X_XP6ryHg/TA9AArpj7I/AAAAAAAAA08/KDoWjuR_-Z0/s1600/IMG_7971.JPG; http://farm1.static.flickr.com/173/453037562_7888ecfd37_o.jpg (Letöltés ideje: 2011. szeptember 26.)

³³ Még a Zsidó Múzeum megépülése előtt, de a már nemzetközi hírű projekt vitájának részeként 1991-ben a chicagói St. Paul Universityn rendezett *Das Unheimliche* című konferencián Derrida éles szemmel világitotta meg Libeskind tervének több elmosódott részletét. A legalapvetőbb kritika a *void* koncepcióra vonatkozott: Derrida túlságosan definiálnak látta a *void* szemantikáját. Úgy gondolta, olyan hely lesz majd ez, mely a beleírt, számára előírt történelmi, irodalmi, zenei vonatkozások miatt épp a holokauszt-tapasztalat mint traumatapasztalat hely-jellegét nem tudja esztétikailag közvetíteni (Jacques DERRIDA, *Zu: Between the Lines = Daniel Libeskind, RADIX-MATRIX: Architekturen und Schriften*, hrsg. Alois Martin MÜLLER, München–New York, Prestel Verlag, 1994, 115–120.) Derrida ugyan nem a Libeskind-ház épített terében megélhető tériszony, hanem a tér írott teóriájának olvasása nyomán fogalmazta meg ezt a kritikát. De annak ismeretében, hogy Libeskind az „írott architektúrát” (az építészeti írást) és az épített architektúrát egyenrangú alkotásainak tartja, a médium különbségeiből (is) fakadó összemérhetetlenséget nem tartotta mérvadónak. Tudható, hogy a kilencvenes években Derrida milyen határozottan fordult szembe a dekonstruktivista építészekkel, akik a dekonstrukciót meglehetősen leegyszerűsítéssel használták (ki) teóriaalkotásukban. A Libeskind-kritikában már ez a pozíció is körvonalazódik.

³⁴ Az emlékeztetgép szó használata nem pusztán metaforikus ezúttal. Libeskind nemcsak a berlini Zsidó Múzeum működését képzelte el így (LIBESKIND, *i. m.*, 61.), hanem az építészet lényegét látta ebben, s ezt szimbolizálva készített is egy installációt *Emlékeztetgép* címmel. Magyarul erről: Daniel LIBESKIND, *Három építészeti lecke*, ford. BUN Zoltán, Új Magyar Építőművészet, 2009/1, PostScriptum Melléklet, 5–13. <http://>

némán visszhangzó tereiben. Ott, ahol nincsenek tárgyak, melyek lineáris sorából megalkotható egy elbeszélés, a látás közvetítésével kognitívan sematizálható (és sematizálódó) narratíva, ott az architektúra építettség előtti lényege, a tiszta tér jelenvalósága a borzongató tapasztalat. Vagyis a dekonstruktív gesztusokkal elbizonytalanított múzeumi tér pszichológiai hatása nem csak sokkoló: a némaság és üresség nyelvi fogódzóktól megfosztott érzékelésében – ami az értelemhiány intellektuális sokk-effektje is – a látogató saját bőrén tapasztalhatja meg a traumatikusát. A hatás a szimbolizációs kódok kiiktatódásán nyugszik, ami azt jelenti, hogy a látogató elfelejti, hogy múzeumban van, a hatalomvéde történet- és történelemalkotás egyik eminens intézményében, sőt, még azt is, hogy épületben, ahol mindig azt tapasztalhatta, hogy építettsége által a tér humán közeg, kulturalitásunk legelemibb szférája. Daniel Libeskind házában a tér viszont mintha nem is az építés artefaktuma lenne már, hanem az elementáris dimenziója, s fenségének, e különös tériszornak legföljebb a platóni *chora*³⁵ felidézésével adhatunk kulturális beágyazottságot. Az interakció az ember és a tér között egészen másfajta itt, mint ott, ahol a látogatót az installációk működtetése révén vonják valamiféle performanszba a múzeum „szerzői utasításai”. Az embert a tér tartja itt – szó szerint – megszállás alatt, a dekonstruktív architektúra által létrehozott posztumán térbeliség, melynek útjait nem látja át.³⁶ Fontos eleme ennek a térhatásnak, hogy az épületszárnyak számozása tisztán numerikus, azaz nem tartalmaz sem időbeli, sem szemantikus egymásutániséget, amint a tér sem jelöl ki a látogató számára útírányt. Ellenkezőleg: az átlátások, a térbeli átmetsződések, a szinteltolások, a vak nyílások következtében az érzékelés számára – szemfényvesztő torzulásokban ugyan – mindig jelen van a tér egésze, egy olyan idő metaforájaként is, melyben a múlt nem megidézhető, hanem távolléte van jelen, s ezzel nem az idő teleológiája, hanem mozdíthatatlan fennállása reprezentálódik. A labirintus egyidejűsége ez, mely a maga térbeli nyelvén nem megváltja, hanem dekonstruálja a traumatikusát.³⁷ Még azzal is, hogy aporetikusan ütközteti a ház nyelvi közegű kommentárját, a kiállításelvű múzeumot, valamint az építészeti hagyomány kódjainak ellenálló dekonstruktivista építészeti térrendszert.

meonline.hu/vizualis-kultura/daniel-liebeskind-harom-epiteszeti-lecke-1985/ (Letöltés ideje: 2011. szeptember 26.)

³⁵ Ezt a nemhelyet leginkább Platón *chora*-fogalma felől – ahogyan mint a nem-emberit és nem-istenit, a létezőt és nem-létezőt, a dolgok előtt nem-létezőt, de a dolgok befogadóját írja le a *Timaiosz* – lehet képzetekkel feltölteni.

³⁶ Dekonstruktív építészeti gesztusok: http://farm1.static.flickr.com/223/502944336_e78be5617b_o.jpg; <http://falkenboerger.files.wordpress.com/2010/05/achsen1.jpg> (Letöltés ideje: 2011. szeptember 26.)

³⁷ Ebben az értelemben is találó Katrin Pieper interpretációja, mely szerint „Libeskind építészete nem csak a kiállítás csomagolóanyaga, de nem is maga a kiállított, hanem, a void-ok által a kritikai történelemreprezentáció médiuma, mintegy a múzeum önreflexiójának megtestesülése.” PIEPER, *i. m.*, 247.

Az emlékezés térgeometriája
(W. G. Sebald: Austerlitz)

„Ha egy régi városnak tekinthetjük a nyelvet, utcák és terek szövevényes rendszerével, otthonokkal, melyek régmúlt időket idéznek, lebontott, szanált és újjáépített negyedekkel, kijebb és kijebb tevődő külső kerületekkel, akkor én magam olyan emberre hasonlítottam, aki, sokáig távol lévén, már nem ismeri ki magát ebben az agglomerációban, aki nem tudja, mire való a megálló, mi a hátsó udvar, az útkereszteződés, a körút vagy a híd. A nyelv egész felépítése, az egyes részek szintaktikai kapcsolódása, a központozás, a ragozás és végül még a megszokott dolgok neve is, minden áthatolhatatlan ködbe burkolózott.”³⁸ A város térstruktúráinak és a nyelvi szintakszisnak ezzel a metaforikus egymásra vonatkoztatásával, az egymást megvilágító nyelv és építészet régi képzetének felhasználásával beszéli el W. G. Sebald *Austerlitz* című regényének címadó hőse azt az identitás zavart, melyet az idéz elő benne, hogy sehol, sem a dolgok, sem a szavak, sem az idők és történések között nem lát összefüggést. A meditatív vallomás – melyet a regény névtelen narrátora hallgat, az olvasó pedig a *Chandos-levél* parafrázisaként hall(hat) meg – a pszichés zavar tünetét olyan nyelvzavarként beszéli el, amelyet nem elsősorban a szavak és a dolgok különválása, a jelölés konvencionálisának lelepleződése okoz, hanem – főként – a jelölés rendszeréből kiszakadt nyelvelemek értelem nélküli lenyomattá válása. „Sehol nem láttam már összefüggést, a mondatok felbomlottak csupa különálló szóvá, a szavak betűk önkényes sorává, a betűk törött jelekké, azok pedig ólomszürke, itt-ott felcsillanó nyommá, amelyet valami csúszó-mászó lény választott ki és húzott maga után, s amelynek látványa egyre inkább borzadással és szégyennel töltött el.” (136.) A traumaesemény – mert ennek elbeszélése kezdődik ezekkel a sorokkal – az alapvető kognitív struktúrák (a nyelvi jelölés rendszere) és alapvető metaforikus tulajdonítások (a nyelv mint architekturalis tér) felbomlásaként jelenti be önmagát, s jelöli ki a hős mentális világát. Austerlitzet azért is nyűgözik le a pályaudvarok egymásba ágazó sínpárjai, a városok útvonalhálózata és egyáltalán mindenféle hálózat, mert bennük a megszakadt összefüggésnek legalább a pótlékaira ismerhet. Művészettörténeti pályáján pedig azért szakosodik építészetre, mert a „kizökkent idő” közegében az épület olyan emlékeztető számára, melynek segítségével ha nem is megérthetővé, de tapasztalhatóvá válik az idők rendje. Azért akar éppen a 19. század végi építészeztől értekezést írni, mert az eklektikus ház hibrid szerkezeteiben az építészettörténeti idő összefüggéseit véli megpillantani. Az antwerpeni pályaudvar – amelynek architektúrája a Pantheon alaprajzi struktúráját reneszánsz palotaszerkezettel párosítja, majd modern földemmel, acélszerkezetre szerelt üvegtetővel fűdi le – nemcsak a földrajzi tereket köti össze számára, hanem – az újrahasznált építészeti szerkezet- és stílusminták által – egy összefüggő virtuális időteret is létrehoz. Austerlitznek egy történelmi kor esz-

³⁸ W. G. SEBALD, *Austerlitz*, ford. BLASCHTIK Éva, Európa, Bp., 2007, 135. (A további idézetek oldalszámait – ebből a kiadásból – a főszövegben közlöm.)

mei és mentális karakterét is az építészet tárja fel: például a kapitalizmus megszállottságai, nagyság- és rendmániája az épületek „rokonsági kötelékében” tárulnak elé, s ez a rejtett vonalháló olyan, funkcionálisan különböző építményeket is összeköt a szemében, mint a tűzsepalota, a börtön, a pályaudvar vagy az operaház. Austerlitz az épület filozófiai magját kutatja, azt a dekonstruktív mechanizmust, mely szerint az architektúra, amit elburkol, azzal – hatékonyabban, mint a szavak – feltár, amit épít, azzal kiszabja önnön rommá válását: az idő uralásával idézi elő az idő uralkodását. Főként a monumentális építészet teszi ezt jelenvalóvá számára, azonban nem az építészeti hatalom-reprezentáció – az épületvolumen és a dekorativitás – ismert technikáival, hanem azzal, ahogy a hatalom centrumát mint a megközelíthetetlen ürességet tárja fel. A Brüsszeli Igazságügyi Palota labirintus-térrendszere egy ürességet épít körül leírásában, melyben a hatalom mikrofizikája érhető tetten: „ebben a hétszáz ezer köbméter úrtartalmú épületben olyan folyosók és lépcsők is vannak, melyek sehová sem vezetnek, meg olyan ajtó nélküli helyiségek és csarnokok, amelyekbe soha az életben nem lépett be még senki, és amelyeknek fallal körülvett üressége minden törvényileg szentesített hatalom legbenső titka” (34.) – meséli egyik (a történet során azonban többször ismétlődő) építészeti kalandját hallgatójának.

Austerlitz számára az építészet tehát a nyelvi jelölés és értelemadás rendszerét ellenpontozó, az elrejtés és feltárás dinamikájaként működő kódrendszer, mely az időnek ad alakot – de nem az építészet hagyományos időfunkciójának értelmében vett momentum. Nem emlékmű és műemlék, melyet az építőszándék vagy az ideologikus kanonizáció jelöl ki a kollektív emlékezeti szerepre. Számára az épület úgy teszi az elmúlt időket jelenvalóvá, mint a palimpszesztus, melyen az írás felső rétege alól korábbi, az újabb írásréteggel épp takarni és titkolni kívánt írások sejlenek elő. Építészettörténeti kutatásai, melyeknek elbeszélése oly jellegzetes – hol Michel Foucault, hol Franz Kafka, hol Gilles Deleuze, hol Walter Benjamin vagy épp Albert Speer szövegei felől megszólaltatható – építészeti ekphrasziszokkal tölti meg a regény lapjait, ezért is irányulnak főként a hivatalos kánonokból kimaradt vagy elfeledett épületekre, azoknak is főként az építészettörténetére, ahogy Austerlitz mondja: az épület el- és leburkolt „szenvedéssnyomaira”. Ezért érdeklik az olyan köztes építészeti formák, melyekről nem lehet tudni, hogy már a rommá válás vagy még az épülés állapotát mutatják. S ezért tanulmányozza az erőépítészet alaprajzi szerkezeteit, ahol a racionalitás legmagasabb fokát reprezentáló formában a gyakorlati ésszerűtlenség, a monumentalitásban a megalomán erő törekényisége tűnik elő, s az épület nem az építettő dicsőségét, hanem pusztulását vetíti előre. Az időt megértendő tanulmányozza azokat az építészeti elveket is, melyek – a hatalom perverziójaként – az épületet eleve a rom felől gondolják el, még a rom megtervezésére is jogot formálva. Ha pedig sétáin labirintikus térrendszerű házak (kastélyok, pályaudvarok, fürdők) rejtett és használaton kívüli termeibe kerül, az idő konvencionális konstrukciója zavarodik össze benne: „mintha az idő, ami máskülönben visszahozhatatlanul elfolyik, megállt volna, mintha az évek, amelyek már mögöttünk állnak,

előttünk lennének még”. (118.) Vagy fordítva: „[...] mintha életünk minden pillanata együtt volna egyetlen térben, egészen úgy, mintha az eljövendő dolgok már léteznének és csak arra várnának, hogy végre megérkezzünk hozzájuk [...]”. (274.)

Az az időfogalom, melyet az európai nyelvek az előttem-mögöttem térantropológiai relációjával hoztak létre (a múltat mindig mögénk, a jövőt mindig elénk helyezve s az életet a lineáris előrehaladás kognitív sémájába foglalva), a regény építészeti diskurzusában jelentősen módosul tehát. Az előttem-mögöttem bármikor bekövetkező helycserejével az egydimenziós, útszerű idő többdimenziós térré változik Austerlitz elbeszélte világában, s a lineáris folyamatnak ez a térbeli hálózattá válása sajátos tartalmat ad az emlékezésnek is. Mintegy megfordítva az emlékezés tárgyát és személyét, a múltat mint rejtettet, mint titkoltat, mint szégyent – később pedig mint büntényt – leplezi le. A pilseni pályaudvar egyik oszlopának fényképezésekor Austerlitznek az az érzése, hogy az oszlop emlékszik rá: „[...] ez a felületének pikkelyesedése folytán úgyszólván csaknem eleven öntöttvas oszlop emlékszik rám és, ha fogalmazhatunk így, mondta Austerlitz, tanúságot tesz arról, amit én magam nem tudok már.” (237.) A Sebald-regény építészeti metaforájának újítása is ebben áll. Az építészeti tér, szerkezet és forma nem elindítja csak az emlékezést – ahogy ez az emlékező-irodalom hagyományában általában történt –, hanem materiálisan is tárolja a múltat, s ekképp annak nemcsak szimbolikus helye, hanem térbeli jelen-valósága lesz.

Példaszerűen mutatja ezt Austerlitz 1992-re datált nürnbergi sétájának epizódja, ahol az döbbsenti meg a hőst, hogy a sterilizáló műemléki felújítás eltüntette a házak építészeti sérüléseit, ami az épületeket a legfontosabb funkciótól, az időbeliségtől és emlékeztetéstől fosztotta meg. Ezzel pedig panoptikumi időtlenségbe és valótlanúságba vitte át nemcsak a város architektúráját, de lakosságát is, úgy, hogy hangtalanul, mint egy némafilmen úszik el minden – tér és ember – a hős szeme előtt. Azzal, hogy Austerlitz Nürnberget időn kívülre tett skanzenként írja le, melynek imaginárius világa filmhátaszként veszi őt körül, városleírása előjelévé, egyszersmind folytatásává válik annak az imaginárius városnak, melyet a náci propagandaközpont a theresienstadti lágertől csinált a *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt* (A Führer várost ajándékoz a zsidóknak) néven ismertté vált filmben. A *Verschönerungsaktion* (szépítő akció) a lágert „retusálta ki” egykor a theresienstadti „városképekből”, az ezredvégen pedig – az esztétikai városkoncepció jegyében – Nürnberg múltját és történeti emlékezetét tünteti el a posztmodern műemléki gyakorlat.³⁹

Az epizód azt is jelezheti, hogy az építészeti tértapasztalat révén egyszerre „előttünk álló múlt” nem egyszerűen a felidézett, hanem a feladattá is tett múlt, amint Austerlitz számára az épület terébe rejtett idő feltárása sem szakmai kihívás, archeológusi mun-

³⁹ Nürnberg és Theresienstadt szövegbeli kapcsolatára Heinz Brüggemann tanulmánya hívta fel a figyelmet. Heinz BRÜGGEMANN, *Konstruktion Urbaner Raum-Bilder/Bild-Räume aus synkretischer Lizenz in romantischer Moderne und Postmoderne = Stadtformen: Die Architektur der Stadt zwischen Imagination und Konstruktion*, hrsg. Viktor LAMPUGNANI, Matthias NOELL, Zürich, Gta Verlag, 2005, 23–38.

ka elsősorban, hanem egzisztenciális feladat. Még mielőtt dadája elbeszéléséből (a nyelv közvetítésében) megtudna valamit származásáról, Austerlitznek az építészet jelzi, hogy meg kell találnia valamit a múltban, aminek következtében úgy érzi, mintha „egy téves életben” lenne, hogy nem azonos önmagával, s ismeretlen bűnök terhelik. „[A] kár egy tébolyult, folyton azt gondoltam, mindenhol titkok és jelek vannak körültem, [...] mintha a néma házak homlokzatai valami baljós dolgot tudnának rólam” (231.) – mondja a főhős egy helyütt. Szokatlan tulajdonsága, a „fejlett topográfiai tudat” sem véletlen, s főként az nem, ahogyan kivételes – térrel kapcsolatos – képességei szemben állnak nyelvi képességei fogyatékosságával. Austerlitz minden nyelvet akcentussal beszél, s önmagáról hallgatójának jó darabig nem is mond semmit, mintha számára csak az építészetnek lenne elbeszélhető története, mintha a házakban volna benne az elbeszélhető történet, amit viszont nagy elokvenciával ad elő hallgatójának.

Az építészet is nyelv tehát a regény világában, mégpedig az elbeszélhetetlenség, épenséggel a trauma nyelve. A szöveg azt mutatja fel, hogy a folytonosan történő egykor, a megszüntethetetlen, a jelenben is fennálló múlt közvetítője csakis az architektúra lehet. Itt ugyanis – az architektúra sajátosságából következően – az időbeli folyamat mindig is tektonikusan, a tér és az épület rétegeiben van jelen, s szinkron tapasztalatként, egyszerre adódik; mert az épület olyan emlékeztető, mely a múltak többidejűségét képes egyidejűvé tenni. A nyelvi szintakszis linearitásában saját médiumára találó folyamatszerű idő áll itt szemben az építészeti rétegek szinkroniájában saját médiumára találó másik idővel, a traumatikus tartammal. A történetbe foglalható és nyelvi formában közvetíthető időbeliség, illetve a térbe íródó és az architektúra közegében megtapasztalható tartam kettőseben artikulálódik a regény fő témája: a kétfajta, a felidéző és a traumatikus emlékezés feszültsége.

A kétfajta emlékezés a regény szerkezeti és narratológiai kettéosztottságában is megjelenik. Az építészeti ekhprasziszokból álló első rész Austerlitz építészettörténeti kutatásait tárja elénk, s a tér megfejthetetlen jelnyelvét használja. Egy enigmatikus nyelvet, melyről azt is majd csak a traumaeset feltárulását követően tudja meg az olvasó – amint maga az epikus hős is –, hogy a traumaesemény perspektívájaként egy másik „nyelv” volt. Az Austerlitz múltját és származását elbeszélő második rész a történetmondás nyelvi konvencióit működteti, s a nyomozásnarratívának megfelelően lineárisan halad a múlt egyre távolibb tartományai felé, egészen a bibliai száműzetésig. Az olvasó, amint maga a főhős is különböző tanúk közvetítéséből tudja meg, hogy ő, Jacques Austerlitz, aki 16 éves koráig Dafydd Eliasnak, a walesi lelkész fiának tudta önmagát, egy prágai zsidó családból származik, akit négy éves korában egy gyermektranszporttal menekítettek Angliába a zsidóüldözés elől; s ezekből tudja meg azt is, hogy anyját, akinek arcát rég elfeledte már, Theresienstadtba deportálták, apja pedig, akit szintén elfeledett, Párizsba menekült.

Ez a melodramatikusan előadott túlélő-sztori, mely naivan lépi át az elbeszélhetőség dilemmáját, a huszadik század tragikus, de nagyon is tipikus zsidó családtörténe-

te. Az elbeszélői hangok (főként a legendaklisékkal létrehozott egykori dadafigura) a nyelvi közvetítők narratív és retorikai sémái (a korabeli újságcikkek propagandanyelve, a lágerleírások abszurd korrektsége) semmi egyedít, semi hasonlíthatatlant, a kollektív emlékezet hagyományozó kódjainak ellenállót nem tudnak felmutatni benne, s Austerlitznek sem adnak saját arcot, nem állítják helyre megtört identitását. Austerlitz legfőbb közössége, a zsidó sorsközösség *everyman*-jeként ismerhetné fel önmagát általuk. Ez nem lenne kevés, persze, de Sebald regénye nem itt ér véget. Austerlitz nem oldódik fel boldogan a megtalált időben, a megtalált kollektív sorsban és identitásban – megtalált anyanyelvének is csak fragmentumait képes használni. Épp ellenkezőleg: most a megmentést éli meg traumaként, az időbeli folyamat megállásaként, egy mindig történő, örök jelenként. A terezíni régiségbolt kirakatában megpillantott mókus nemcsak az anyanyelvi emlékezetet, s ezzel a gyermekkor idejét hozza vissza számára, hanem – antikváriumi időnkívüliségével – a traumát is állandósítja. „Épp ilyen időtlen, mint a megmentésnek e megörökített, mindig épp most lejátszódo pillanata, volt a terezíni bazárban megfeneklett összes dísz, eszköz és emléktárgy, amelyek kifürkészhetetlen összefüggéseknek köszönhetően túléltek egykori tulajdonosukat és átvészelték a pusztítást”. (211–212.) Nemcsak az időből való kiszakítás, a száműzetés traumatikus, hanem a megmenekülés, a száműzetés hatályon kívül helyezése is az. Ami azt jelenti, hogy a traumát átélőnek csak újabb trauma juthat osztályrészül, az idő új és új kizökkenéseinek végtelenül egymásra rétegződő sora. Austerlitz sem kerülhet vissza az idő, az összefüggések áramába, amit a szerelem intim közösségből való kizáródás éppúgy szimbolizál, mint az, hogy történetének nem lesz vége. A hősnek csupán csak nyoma vész. Éppúgy, ahogy szülei nyomai is eltűnnek: a Richelieu-könyvtár, az „íráss örökség kincsesházának” egész anyaga hasznavehetetlennek bizonyul az apa megtalálásában. A traumát a nyelv nem tudja tehát visszahelyezni az időbe: túlélőnek lenni azt jelenti, a traumatikus időszakadást fenntartani s megmaradni a trauma horizontján.

Bizonyosan ezért is tér vissza utolsó lapjain a szöveg az építészeti ekphrasziszokhoz. A folytatódó trauma, a túlélő traumája is épületekbe íródik: a párizsi Salpêtriére „külföldön világot alkotó” „betegerdődjébe”, a Gare d’Austerlitz külső terére épített új Nemzeti Könyvtár „sci-fi regényeket idéző” „könyvtárerődjébe”. Sokatmondó, hogy a regénybeli épületleírások szerint a demokráciák építészete ugyanolyan megalomán épületvolumen hoz létre, ugyanolyan hiperracionális szerkezeteket alkalmaz s ugyanolyan „extraterritoriális” helyeket teremt, mint a középkori erődepítészet, s mint a theresienstadti láger. Ezek a leírások építészetkritikai szempontból sem érdektelenek, s azokat az ideologikus felhangokat is illő meghallanunk, melyek a kortárs európai demokráciák emlékezetpolitikáját veszik célba. Ám számomra mégis inkább annak van jelentősége, hogy egy szemantikai vonalhálót hoznak létre a szövegben, amely – a térként létező idő metaforájával – a traumaeset határán túli életdimenziókat is befoglalja. Innen nézve adhatunk jelentést Austerlitz egyik első önazonosítási kudarcának, annak az epizódnak, melyben a rózsalovagjelmezbe öltözött gyermek fotóján úgy ismer

csak korábbi önmagára, hogy az egykori és a mai én között az azonossággal együtt a hasadás is látható marad; úgy, hogy az elnémitó tapasztalat fényében⁴⁰ a múlt és a jelen, az élet és a halál irreverzibilis folyamatként elbeszélte viszonya sem maradhat többé érvényben számára. „Nem hiszem, mondta Austerlitz, hogy értenénk a törvényeket, amelyek alapján a múlt visszatér, de egyre inkább úgy érzem, mintha egyáltalán nem létezne az idő, hanem csak különböző, valami magasabb térgeometria szerint egymásba illeszkedő terek volnának, amelyek között az elevenek és a holtak [...] ide-oda járhatnak, és [...] hogy mi, akik még életben vagyunk, a holtak szemében valószínűtlen és csak néha, bizonyos fényviszonyok és légköri feltételek esetén láthatóvá váló lények vagyunk.” (199.) Az emlékezés prousti perspektívája, melynek horizontján Austerlitz kataklizmatikus múltfelidéző munkája elbeszélést nyert a regényben, ezen a ponton tovább tágul tehát, immár az élet–halál egzisztenciális alapkérdésére is rálátást nyitva.

Ilyen értelemben is jelentésalkotó, hogy Austerlitz traumaelbeszélésének intertextuálisan olvasható (olvasandó) nem csak a kezdete, hanem a vége is. A szöveg kezdetén a főhős egzisztenciális válságelbeszélésének frazeológiájában a nyelvi traumának az a narratív alakzata tűnt elő, mely Hoffmannsthal *Chandos-levelének* artikulációjában lett a modernség egyik meghatározó kulturális konstrukciójává. A szöveg zárlatában idézett Dan Jacobson *Heschel's Kingdom*-jának elbeszélője pedig olyan metaforikával jeleníti meg zsidó őseinek élettörténetét, melyben a freudi traumának az a narratívája sejlik föl (az irracionalitás mint szakadék [*Abgrund*] a racionálisan uralt mindennapi világ alatt), mely Robert Musil *Törlessének* nyelvén íródott be a modernség önértelmezésébe.⁴¹ Az európai irodalom olyan traumanarratívái ezek, melyek hálózataiba mint irodalmi szöveg-hálózatba szövődik bele a holokausztt itt elbeszélte történelmi és egzisztenciális traumája. A Sebald-regény sokat elemzett intertextualitásának talán ez a legfontosabb funkciója. A szöveg nemcsak metaforikusan beszél az architektúra feltáró/elrejtő traumatikus nyelvéről, hanem a maga palimpszesztus struktúrájával elő is állítja ezt a nyelvet. Az intertextuális szövegidentitást reprezentáló (posztmodern) palimpszesztus-struktúra egyszersmind olyan architektuális szövegstruktúra, mely a traumatikus eseményyszerűségét hozza közelbe.

⁴⁰ Austerlitz *expressis verbis* mondja is hallgatójának, hogy a fotó nem a boldogító felismerést hozta, hanem elnémitotta: „amikor Vera elém tette a gyermeki gavallér képét, nem hatódtam meg, mint föltételeznénk, nem rendültem meg, mondta Austerlitz, egyszerűen csak elhagytak a szavak és a fogalmak, és egyetlen gondolati műveletre sem voltam képes.” (198.)

⁴¹ A Kimberley-i bányauégeket Jacobson olyan szakadékként írja le, mely a világ kettéosztottságát, s a megértett és a megérthetetlen világ határainak illékonyságát is reprezentálja. „Valóban félelmetes volt, írja Jacobson, látni, hogy egy lépésnyire a szilárd talajtól ekkora üresség tátong, megérteni, hogy nincsen átmenet, mindössze ez a perem, az egyik oldalon a magától értetődő élet, a másikon elképzelhetetlen ellentét. A szakadék, ahová semmilyen fénysugár le nem hatol, ez Jacobson képe családjának és népének letűnt múltjáról, amely, tudja jól, többé nem hozható föl odalentről.” (314.)

Rejtett vonalhálók – (Libeskind – Sebald)

Libeskind Múzeumában éppúgy, ahogyan Sebald regényének fiktív világában egy másik realitás lappang a realitás alatt: elfedett terek, elfeledett történetek, egy titkos vonalháló. Ha Libeskind Mikromegák (*Micromegacs*) metszetsorozatának Kis Univerzum (*Little Universe*)⁴² című vonalábráját melléhelyezzük annak a vasúthálózati ábrának, melyet Sebald epikus szövegébe applikált,⁴³ szinte meghökkenünk a hasonlóságon: mintha valamely négykezes produkciót hallanánk. Libeskind több helyen írt az építészeti rajz alapját képező vonal filozófiájáról. Bonyolult vonalteóriája nem lehet persze tárgya ennek a dolgozatnak, de egy mozzanatot megidézek belőle. A vonal metafizikai tartalmáról medítálva az építész azt írja, a vonal „éppannyira jövőbeli lehetőségek esetleges feltárása, mint egy sajátos múlt visszaszerzése”.⁴⁴ Az időkapcsolatok relációjában elgondolt vonaleszme párhuzamba állítható a Sebald-regény hősné hálózatelemével: Austerlitz számára a hálózat vonala rajzolja elő a világ értelmét. A vonalháló mind az építész, mind az író számára a metafizikai összefüggés metaforája. Ugyanakkor olyan vonalháló is ez, melyet mindketten kapcsolatba hoznak Giovanni Battista Piranesi *Börtönök* (*Carceri d’Invenzione*) című metszetsorozatával is.⁴⁵ A Sebald-regény nem egy bolyongásvíziója úgy (is) olvasható, mint egy Piranesi-metszet ekphraszisa,⁴⁶ Libeskind vonalábrái pedig mintha a Piranesi-teret terítenék ki a síkba. A labirintus elveszejtő és beavató egyidejűségének terét, amely talán nem más, mint a létezés traumatikus perspektívája. Mert jóllehet, mind a regény, mind az épület elbeszéli a megtörtént traumaesetet is – az épület az allegorikus narratíva, a regény a legendásított túlélősztori által – de a tér megalkotásában olyan dekonstruktív építészeti és irodalmi szövegtechnikákkal is élnek, melyek az ábrázolt holokausz-történetet az emberi létezés – mindenkor adott és sokféleképpen felsejlő – traumatikus horizontján kínálják esztétikai tapasztalatul.

⁴² <http://lebbeuswoods.files.wordpress.com/2008/05/lwblog-line23.jpg> (Letöltés ideje: 2011. szeptember 26.)

⁴³ A Liverpool Street-i állomás vasúthálózatát az itt használt kiadásban lásd a 145. oldalon

⁴⁴ Idézi BUN Zoltán, *Cím nélkül: Libeskind-hiányok Berlinben = Berlin átváltozásai*, szerk. KERÉKGYÁRTÓ Béla, Bp., Typotex, 2008, 318.

⁴⁵ http://kunst.gymszbad.de/zab2006/ts-2/piranesi/piranesi-carceri_14a-1761-xl.jpg; (Letöltés ideje: 2011. szeptember 26.)

⁴⁶ „Eközben alig szempillantásnyi időre óriási termek nyíltak meg előttem, oszlopsorokat és kolonnádokat láttam, melyek messzi távolba vezettek, boltozatokat és falazott árkádot, melyek emeletet hordoztak emelet hátán, kőlépcsőket, fagradicsokat meg létrákat, melyek egyre följebb és följebb vonzották a tekintetet, átjárókat és felvonóhidakat, melyek mélységes mély szakadékokon íveltek át, és amelyeken parányi figurák tülekedtek, foglyok, gondoltam, mondta Austerlitz [...]” (147.) A Piranesi metszetsorozatát más tanulmány is említi a regény intertextuális vonatkozásai között. Sigurd Martin azonban a hasonlóság formációit elemezve kapcsolja be a Piranesi-teret, ahol az eldönthetetlen perspektivikus viszonyok teremtik meg az azonosíthatatlanság jegyét. Sigurd MARTIN, *Lehren vom Ähnlichen: Mimesis und Entstellung bei Sebald = Verschiebebahnhöfe der Erinnerung: Zum Werk W. G. Sebald*, hrsg. Sigurd MARTIN, Ingo WINTERMEYER, Würzburg, Königshausen&Neumann Verlag, 2007, 81–104.

ERZSÉBET BERTA

Trauma und Architektur

*Daniel Libeskind: Jüdisches Museum Berlin, W. G. Sebald: Austerlitz – ein Vergleich
aus der Perspektive der Raumpoetik*

Sowohl Daniel Libeskind bei seinem *Jüdischen Museum Berlin*, als auch W. G. Sebald in seinem *Austerlitz*-Roman verbinden den Holocaustdiskurs mit dem aus der Sicht der Kulturwissenschaften neuverstandenen Traumadiskurs. Zwischen dem Bau, der als Holocaust Mahnmahl im Museum funktioniert und dem Roman, der die Lebensgeschichte eines traumatisierten Holocaust-Überlebenden erzählt, trifft man aber auf einen näheren und stärkeren Bezug, wenn man sie auf ihr Raumkonzept hin untersucht. Von zentraler Bedeutung für ihr Zusammentreffen ist das Konzept, dass einem das Trauma erst der Architekturraum bewusst machen kann. Architektur funktioniert ja sowohl in ihrer gebauten als auch erzählten Form als eine „Erinnerungsmaschine“, die die verlorenen oder verdeckten Fährten der Vergangenheit, ihre Leidensspuren als Abgründe der Gegenwart und der Normalität aufdecken kann. Die räumliche Dimension des Traumas blieb bislang in den kulturwissenschaftlichen Trauma- und Holocaustforschungen unterbelichtet. Die vorliegende Studie ist ein Versuch an dieser Fragenstellung zu arbeiten.